

Antoni Figuera

Molt abans que en el meu imaginari filmic començàs a considerar els gèneres cinematogràfics des de la perspectiva dels seus significats ideològics, sociohistòrics o culturals per acabar desubificant-los de les respectives caselles en què suposadament es trobaven encaixonats; des de la meua més llunyana i nebulosa infància de rondador de sales de

perseguidor de Julio Cortázar): el vagabund del bastó i del bombí chaplinià. I per això mateix, i gràcies a les prodigioses imatges tatuades a foc en la meua memòria infantil, de *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur o de *Pánico en las calles* d'Elia Kazan; em vaig sentir aglupit des d'aleshores per la mòrbida atmosfera de la nit, dels llums de neó, pel blanc i negre que traspassava la pantalla com una còpia de tota la vida en clarobscur, molt abans que no tengués ni punyetera idea sobre el que representa vertaderament el "cine negre" i les seves irrepetibles atmosferes urbanes.

Idò bé: la mateixa acumulació d'inesborrables sensacions vaig experimentar en relació amb el cine musical en contemplar per primera vegada *Cantando bajo la lluvia* i adonar-me, absolutament bocabadat, que la gent podien exterioritzar les seves més belles i íntimes emocions cantant i ballant fora d'un escenari, amb la mateixa naturalitat i espontaneïtat —i molt més encara— que no parlant, caminant i movent-se normalment a ca seva o pel carrer.

Supòs que en aquest cas el motiu d'aquesta fascinació va ser doble: per una banda, Gene Kelly que convertia la seqüència en què canta i balla *Singin' in the rain* en un dels estranyíssims i privilegiats moments gràcies als quals un pensa que val la pena haver nascut només per gaudir del plaer de contemplar-los totes les vegades que vulguem; i per una altra, perquè les cames de Cyd Charisse (aquesta sí, la primera meravella del món —tota la resta varen venir després— i se'n riguin de les columnes d'Hèrcules) donarien en el futur un sentit a la meua vida: indagar sense presses però sense pauses —com un d'aquells personatges de Tuffaut o Woody Allen— si a la realitat del meu món de cada dia (revers d'aquell univers de ficció que la pantalla em brindava) podria jo trobar dues cames com aquelles.

Confés que, gairebé mig segle després, no m'he cansat de cercar-les, tot i que, un grapat de vegades, he tingut la sort, o la desgràcia, de topar-me, de sobte, amb algunes (les darreres, com bé ho saben alguns dels meus amics, encara molt recents, a mig camí

entre la musa renaixentista de Petrarca i l'heroïna de "cinema negre" d'un film d'Otto Preminger). Cames dignes d'un film de Busby Berkeley o merexedores de ser les protagonistes d'un poema, com les teclès —comes enlaire— d'una màquina d'escriure, tal i com les va imaginar el formidable Pedro Salinas en el seu esplèndid text *Underwood Girls*.

El cert és que no he trobat una definició més precisa de la màgia que el cinema musical destil·la —aqueixa sàvia combinació entre imaginació, erotisme i sentit de l'espectacle, que són tres de les característiques bàsiques del gènere— que la que transmet la lletra de la cançó interpretada per Fred Astaire a *La bella de Nueva York* (1952) de Charles Walters:

"Voldria ser ballarí mentre pugui  
Deixar les meves petjades en les arenes del temps

No és molt, però...

Deixau que altres construeixin nacions poderoses i edificis fins al cel  
Jo deixaré un parell de números per demostrar que el que m'anava era ballar  
Voldria ser lliure com els ocells (sí seenyor)

Deixar les meves petjades en les arenes del temps

No és molt, però... només  
un ballarí que va deixar les seves petjades en el ritme i la cançó."

El que resulta més prodigiós en el musical clàssic nord-americà és el fet de "convertir el món sencer en un escenari" i els objectius de l'entorn quotidià en autèntics *partenaires* de les increïbles evolucions —desafiadores de totes les lleis de la gravetat— de Fred Astaire o Gene Kelly.

Com va dir el crític Michael Wood, referint-se a la parella Gene Kelly-Donald O'Connor:

"Reunien una sèrie d'objectes domèstics i ballaven amb ells. Les seves paraules es podien convertir en música i la seva forma de caminar, perfilarse en ball. Tots els objectes d'una casa eren susceptibles de ser usats com a accessoris d'un ballet improvisat."

Aquesta al·lusió fa referència a l'extraordinari número *Moses Supposes* interpretat per la parella a *Cantando bajo*



cine, determinades pel·lícules anaven deixant-me, sense jo saber-ho, gravada en el subconscient personal la seva empremta inesborrable, en relació als gèneres concrets dins els quals cada un quedava adscrit.

I així va ser com, per exemple (estic parlant dels anys cinquanta d'aquest segle que comença a ser història), gràcies a *Raíces profundas* de George Stevens vaig intuir per primera vegada el que després acabaria per saber sobre l'èpica, la lírica o l'elegia del western; de la mateixa manera que, amb el conjunt de curtmetratges de Charlot, agrupats sota el malencònic títol de *Lo que el tiempo nos dejó*, vaig començar a descobrir tota la grandesa, patetisme i crueltat del que hauria d'acabar per convertir-se per a mi en una de les definitives icones culturals del segle XX (al costat de Charlie Parker/Johnny Carter d'*El*



*"Potser el musical no sigui sinó el somni de cadascú, uns pocs penics caiguts del cel, el paradís sobre la Terra i la nostàlgia d'allò que es va veure passar com un cometa inassolible..."*

la lluvia, els quals se serveixen de qualssevol dels accessoris que tenen a mà, objectes, en principi, destinats a un altre fi, per recrear el món imaginari del número musical. Tot i que, també, no és menys cert que Gene Kelly no necessita cap instrument per simular ser un avió o el mateix Charles Chaplin, al no menys esplèndid *Un americano en París*.

Recordem alguns dels objectes que s'usen antològicament al musical: el penja-roba d'Astaire a *Bodas reales*; la utilització del bastó com una pistola per disparar contra el públic a *Sombrero de copa*; fins i tot les tapadores dels poals dels fems es poden convertir genialment en accessoris de ball a *Siempre hace buen tiempo*. Sense oblidar el partit

que se li pot treure, musicalment parlant, al grinyol d'un tros de tarima i d'un diari vell a *Summer Stock* de Charles Walters.

Però no només de moments aïllats, de seqüències musicals brotant amb tota naturalitat de la mateixa estructura na-

rrativa del film, estan fets els millors musicals. A *Cantando bajo la lluvia* l'anècdota de la pel·lícula se situa en el moment crucial que va significar per al cine passar del mut al sonor. En aquest cas, el cine s'acosta al cine per la via del cor, i observa a més una actitud enfrontada totalment a la malenconia i la tristesa. L'apoteosi final, el portentós "Broadway Ballet" suposa un entranyable apunt, una minihistòria del que havia estat el musical, com a concepte, des del començament fins a Gene Kelly.

Des de l'"obertura", amb aquell somnolent empleat portuari que, camí de la feina, se sent encara en el llit dormint entre els braços de la seva estimada, *Un día en Nueva York* (1949) constitueix un rotund himne a l'alegria de viure. Els protagonistes —tres mariners amb un dia de permís— no pertanyen al món de l'espectacle, com era habitual fins aleshores, cosa que permet que l'acció transcendeixi les parets de l'estudi per integrar-se en els escenaris vius (reals) d'una ciutat. Anys més tard, el mateix Donen reprendrà el tema dels tres mariners, reincorporats a la vida civil després de la guerra i que es retroben deu anys després "al bar de Tim", per construir un dels més malencònics poemes sobre el pas del temps i sobre el deteriorament de l'amistat, de tota la història del cine.

¿I què podem dir d'*Un americano en París* (1951), exemple d'integració del cine en els espais reservats a la pintura, la música i la dansa? Amb el suport sonor de George Gershwin i la culminació del seu *Rhapsody in blue*, les teles de Van Gogh i de Renoir, les de Toulouse Lautrec i els del Duaner

Rousseau se succeeixen en un endimoniat terbolí de formes, actituds, llums, volums i taques de color en què conflueixen en un homenatge, potser excessiu, al París dels impressionistes des de la *Place de la Concorde* de Dufy fins al revellit *Moulin Rouge* de Lautrec, passant per l'exotisme multicolorista del *Zoo* de Rousseau, el lirisme harmoniós i penombrós del *Moll de les flors* de Renoir, el decimonònic

encant del Montmartre d'Utrillo, entre d'altres...

Més encara: el musical s'ha atrevit, de vegades, com passa a la fabulosa *Las girls* (1957) de George Cukor, a esfullar l'enganyosa marginalida de la veritat i la mentida, a la manera del *Rashomon* d'Akira Kurosawa (o del seu admirable equivalent literari: *El quartet d'Alexandria* de Lawrence Durrell), amb la notable diferència que en el film de Cukor el drama es transforma en una magnífica i sofisticada comèdia.

Per acabar: potser passa que el musical, abans que no un gènere, és una forma de vida. I que més que no cercar-lo en les imatges de la pantalla s'hagi de fer, com passa a *Fat City* de John Huston, en les profunditats del cor humà. Potser el musical no sigui sinó el somni de cadascú, uns pocs penics caiguts del cel, el paradís sobre la Terra i la nostàlgia d'allò que es va veure passar com un cometa inassolible, la pols daurada del qual ens ha quedat entre els dits, com si haguéssim tocat les ales d'una papallona. Perquè, com es va encarregar de recordar-nos un excepcional Roy Scheider/Joe Gideon (autèntic "alter ego" del realitzador Bob Fosse) en aquella, per a mi, imprecindible obra mestra que és *All that Jazz* (1979) i que acaba amb la mort del protagonista i la negació del món de l'espectacle: "Ser damunt la corda és viure. La resta és esperar." ■

\* Parafrasejant el tan discutible com polèmic cànon literari de Harold Bloom, aquí teniu el meu particular cànon cinematogràfic de pel·lícules musicals de la història del cine, tan convencional com volgueu pel que fa a alguns títols i tan personal com convengui, respecte d'altres: *Un día en Nueva York*, *Cantando bajo la lluvia* i *Siempre hace buen tiempo* de Stanley Donen; *Un americano en París*, i molt especialment, *Melodías de Broadway* 1955 de Vincente Minnelli; *Desfile de Pascua* de Charles Walters; *La bella de Moscú* de Rouben Mamoulian; *Ellas y Ellos* de Joseph L. Mankiewicz; *Las girls* de George Cukor; *Dinero caído del cielo* de Herbert Ross; i, tot i que la meua veu es trobi tota sola clamant en el desert, *La leyenda de la ciudad sin nombre* i *All that Jazz* de Bob Fosse.

